



Clio. Femmes, Genre, Histoire

31 | 2010
Érotiques

« Tu m'as donné le grand frisson » : les mots pour le dire dans la chanson populaire française du début du xx^e siècle

Expressing sexual desire in French popular songs in the early xxth century

Anne Simon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/9635>

DOI : 10.4000/clio.9635

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2010

Pagination : 153-168

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Anne Simon, « « Tu m'as donné le grand frisson » : les mots pour le dire dans la chanson populaire française du début du xx^e siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 31 | 2010, mis en ligne le 23 août 2013, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clio/9635> ; DOI : 10.4000/clio.9635

Tous droits réservés

**« Tu m’as donné le grand frisson »¹ :
les mots pour le dire dans la chanson populaire
française du début du XX^e siècle**

Anne SIMON

Entre suggestions érotiques, désirs avoués et plaisirs ressentis, les chansons populaires écrites et interprétées entre 1895 et 1939 dévoilent des pans de la société française au début du XX^e siècle. Le choix de ce type de documents pourrait surprendre. Pourtant, les chansons offrent à l'historien un champ d'investigation précieux : leur brièveté les contraint d'aller à l'essentiel pour décrire une situation ou donner vie à des personnages, et les relations amoureuses au sein des couples sont une source inépuisable d'inspiration. De plus, les chansons contribuent à la construction des identités sexuées : dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, à Paris comme en province, un large public fréquente assidûment les salles des cafés-concerts, puis des music-halls. Jusqu'alors, en dehors des espaces privés, des rues passantes et des salles de réunions ou de banquets, il n'existait pas de lieux spécifiques où l'on pouvait venir écouter des œuvres interprétées par des artistes professionnels. Devenues la base d'un loisir très prisé, les chansons apparaissent donc comme les supports d'une authentique culture populaire. Leurs auteurs sont essentiellement des hommes appartenant à la bourgeoisie. Ainsi, Maurice Boukay (1866-1931) est-il agrégé de lettres, Henri Christiné (1867-1941) professeur de latin, Louis Bénech (1875-1925) médecin, Albert Willemetz (1867-1964) secrétaire de Clemenceau. Leurs œuvres traduisent donc les représentations des rapports de sexe qui

¹ « Tu m’as donné le grand frisson » M. de Féraudy, A. Lénéka/Ch. Borel-Clerc, 1913.

sont celles de leur milieu social. L'écriture, forme de pouvoir, apparaît comme une prérogative masculine et échappe presque entièrement aux femmes. En revanche, celles-ci sont très présentes parmi les interprètes. Leur espace de créativité consiste à atténuer ou à accentuer par des gestes ou un jeu de scène subtil, la portée d'un texte que, la plupart du temps, elles n'ont pas écrit. Les exemples ne manquent pas : Mistinguett a puisé dans son expérience personnelle de la rue la gouaille et la gaité débridée qui autorisent dans ses chansons les audaces et les allusions les plus coquines, Mireille doit à sa bonne éducation une manière suggestive de susurrer innocemment des phrases anodines qui captivent le public...

Sur le thème des rapports amoureux, les auteurs ont écrit de nombreuses chansons qui évoquent les pratiques sexuelles. Les documents présentés font partie d'un vaste ensemble qui regroupe les grands succès répertoriés par la SACEM² et par les catalogues des éditeurs de musique entre 1895 et 1939, complétés par les œuvres soumises à la censure de la Préfecture de Police de Paris au cours de la Première Guerre mondiale³.

² La création de la SACEM en 1852 a pour corollaire la reconnaissance de la propriété artistique, d'où un prodigieux essor de la production musicale. Les chansons les plus fréquemment interprétées figurent sur des listes tenues par la SACEM de façon régulière à partir de 1895. Elles sont établies pour permettre le paiement des droits d'auteur aux sociétaires.

³ Dès le début de la Grande Guerre, le texte des œuvres programmées dans les salles de spectacles devait être déposé au bureau de la censure de la Préfecture de Police de Paris. Après examen, un visa était attribué ou refusé, ou accordé à condition de modifier les passages jugés susceptibles de démoraliser les soldats ou considérés comme trop vulgaires. Les représentations données dans les villes comprenaient des œuvres très variées : chansons sentimentales, comiques, ou à caractère patriotique, dans les premiers mois de la guerre. Elles étaient reprises au cours des spectacles donnés dans les régiments dans le cadre du théâtre aux armées par des artistes professionnels : en dépit du danger, ils n'hésitaient pas à se déplacer à proximité du front pour distraire les soldats au repos après leur passage en première ligne.

Sur un air de valse...

Vous êtes si jolie, ô mon bel ange blond
Que ma lèvre amoureuse en baisant votre front
Semble perdre la vie (1896)⁴

D'innombrables chansons qui décrivent le corps des femmes offrent des représentations de la féminité qui exaltent la douceur. Le pastel des yeux, du teint « *de lys et de roses* »⁵ (1900), l'or des cheveux, la beauté « *gracile et blonde* »⁶ (1903) : tout ce qui suggère la fragilité est largement valorisé en tant qu'élément de séduction. Ainsi, entre 1895 et 1920, les chansons reproduisent les stéréotypes en vigueur, en accord avec le discours médical qui met l'accent sur la faiblesse constitutive du sexe féminin. Or, au cours de cette période, l'essor des mouvements féministes et la visibilité accrue des femmes dans tous les secteurs de l'économie durant la Grande Guerre n'ont cessé de bousculer cette image de vulnérabilité, qui justifiait la prééminence masculine. L'engouement d'une partie du public pour des normes esthétiques conservatrices du genre révèle les craintes ressenties par bien des hommes attachés aux rôles traditionnels dévolus à chaque sexe, ce qui explique le succès récurrent de ce type de chansons. Elles sont souvent interprétées sur un rythme langoureux de valse orchestrée, qui permet de parler d'amour sur le ton de l'élégie et de la confiance. Par contre, les accents de la java donnent un relief saisissant aux textes dont le registre lexical est celui du parler populaire. Si les langueurs du tango soulignent la sensualité de certaines chansons, le charleston accompagne les outrances et les fantaisies de textes à succès de l'entre-deux guerre.

Quand nos doigts les lutinent...

Néanmoins, dans le même temps, et jusqu'en 1939, à côté de ces femmes sublimées, se profilent des figures féminines qui séduisent

⁴ « Vous êtes si jolie » L. Suez/P. Delmet.

⁵ « Duo » A. Vanloo, G. Duval/A. Messenger.

⁶ « Sur les vagues bleues » F. Lémon/G. Goublier.

pour des raisons différentes. Ainsi, les chansons soulignent-elles l'attrait des « *nichons pointants* » (1900), des « *mollets excitants* »⁷ (1900), du « *trésor de chair exquise* »⁸ (1900), des « *petits seins tout blancs* »⁹ (1900), des « *petites pommes d'api* »¹⁰ (1903), des « *petits tétons* » que l'on « *tâte à tâtons* »¹¹ (1925) ou encore, des « *petites mandarines aux pépins saillants* »¹² (1936). La vogue des bains de mer et l'abandon progressif des corsets contribuent à un rapport au corps moins prude : ainsi, une démarche plus dynamique, des formes moins opulentes et une taille « *souple comme un roseau* »¹³ (1913) séduisent. Le corps, fortement érotisé, est décrit avec une grande liberté de paroles, qui mêlent grivoiserie, fantaisie et réalisme.

Les auteurs de ces chansons utilisent un vocabulaire grivois qu'ils partagent avec les hommes du public populaire. Ce fond commun aurait pu être acquis lors de l'expérience de la caserne et du service militaire et contribue à leur donner une vision assez proche de la sexualité et des comportements amoureux.

La tendance à l'érotisme s'accroît entre 1920 et 1939, dans une société qui souhaite tourner le dos à quatre années de guerre. L'intérêt se focalise de façon insistante sur les seins : non pas des poitrines opulentes associées à la maternité et à l'allaitement, mais des poitrines menues, fermes et presque juvéniles, comme le suggère le refrain de la « Chanson des petits païens » :

Blanches rondeurs aux contours délicieux [...]
 Ah quel désir quand nos yeux les devinent
 Ah quel plaisir quand nos doigts les luttinent
 Ils font bientôt sous notre étreinte
 Des bonds... et même des pointes !¹⁴ (1918)

Cette attention qui se détourne de la fonction nourricière des seins pour ne voir que leur aspect érotique apparaît comme une réaction à

⁷ « Le paradis de la femme » E. Joullot, Z. Duc/E. Spencer.

⁸ « Pourquoi ne pas m'aimer ? » E. Héros/A. Margis.

⁹ « Si vous n'aimez pas ça » A. Willemetz/M. Yvain.

¹⁰ « Isa, Isa » E. Joullot/H. Darsay.

¹¹ « Valentine » A. Willemetz/H. Christiné.

¹² « Mandarines » L. Boyer/A. Sylvano, F. Salabert.

¹³ « Ferme tes jolis yeux » V. Thomas, R. de Buxeuil/R. de Buxeuil.

¹⁴ « Chanson des petites païens » A. Willemetz/F. Sollar.

la propagande nataliste particulièrement insistante et aux discours normatifs officiels, dont d'autres chansons, par ailleurs, se font le relais.

Toute une gestuelle du plaisir est détaillée devant un public diversifié : en effet, les rapports de police révèlent qu'au sein des établissements les plus huppés, la population ouvrière se mêle à la bourgeoisie. Les cafés-concerts et les music-halls sont des aires de divertissement où les frontières sociales sont moins nettes qu'ailleurs. La manière dont est représentée la sexualité, qui met en scène des personnages issus, le plus souvent, des classes populaires, constitue certainement une découverte pour ceux qui n'appartiennent pas à cette catégorie sociale.

Ainsi est chanté le plaisir donné, « *les caresses polissonnes* »¹⁵, les mains qui « *s'égarant en chiffonnages fous* »¹⁶, « *errent avec ivresse* » (1896), alors que les amants échangent des baisers qui doivent être :

Bien donnés
Tendrement ou langoureusement
Sur les lèvres ou sur de beaux yeux
Pleins de fièvre, lents comme un adieu¹⁷ (1921)

Les chansons font une large place aux gestes qui attisent et prolongent le désir, détaillés avec des mots forts et suggestifs qui révèlent l'attachement masculin à tout ce qui accroît le plaisir sensuel. Ils renvoient essentiellement au corps féminin, qui est décrit comme objet de ces fougueuses attentions plutôt que comme sujet actif dans la relation amoureuse, ce qu'exprime un amant : « *Je vais te faire vibrer comme un instrument charmant* »¹⁸ (1913).

Le duvet câlin des peluches...

Les détails de la toilette féminine sont longuement énumérés car ils « *doublent le plaisir* »¹⁹ : « *petites bottines* »²⁰ qui soulignent le galbe d'un

¹⁵ « Les caresses » E. Favard/H. Dérrouville, R. Tassin.

¹⁶ « Fanfreluches » L. Forest/P. Delmet.

¹⁷ « Les baisers » J. Cartoux, J. Rodor/V. Scotto.

¹⁸ « Ah ! qu'on est bêtes ! » H. Christiné, H. Poupon/E. Christien.

¹⁹ « Fanfreluches » L. Forest/P. Delmet.

²⁰ *Ibid.*

mollet, « *chemisette fine* » qui laisse deviner les formes, « *jupon de dentelle en baptiste et crépon mutin* »²¹ (1896), ultime barrière avant la nudité, « *petit corset de satin* »²² dont il convient de défaire lentement les rubans, « *duvet câlin des peluches* »²³ garnissant les dessous, parfum sublimant « *les senteurs de la chair* »²⁴ (1900)... Ce qui érotise la relation amoureuse, au moment où les corps se découvrent, émaille d'innombrables couplets, ce qui souligne l'importance accordée, dans l'imaginaire social, à ces prémices qui semblent codifiés.

De plus, l'attention portée à la lingerie féminine témoigne de la généralisation d'un goût pour des dessous soignés : il se répand parmi les jeunes femmes appartenant à la petite bourgeoisie comme chez les jeunes ouvrières et employées de magasins ou d'ateliers, qui sont les héroïnes des chansons. Ainsi, le choix d'une séduction construite et la recherche de raffinement ne sont plus l'apanage de femmes socialement privilégiées. La presse féminine en plein essor diffuse des modèles qui sont reproduits par les femmes des milieux populaires, de plus en plus nombreuses à savoir lire : dès 1893, *Le petit écho de la mode* tire à 210 000 exemplaires.

La séduction et le plaisir sexuel sont donc représentés comme l'aboutissement de pratiques érotiques élaborées autour de descriptions quasi exclusives des corps féminins. Les chansons renforcent le stéréotype de la femme-objet sur laquelle repose la responsabilité de plaire, et passent sous silence les critères masculins susceptibles de séduire les femmes. Les couples peuvent découvrir des comportements amoureux plus raffinés au fil des chansons qui, ce faisant, s'avèrent non seulement descriptives, mais également incitatives.

Le bel oiseau !

Lorsqu'il s'agit de décrire les lieux et les situations où se consomment les désirs, ou d'évoquer des comportements aux lisières de ce qu'il est permis de faire entendre en public, notamment pour

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ « Amoureuse » M. de Féraudy/R. Berger.

désigner les organes sexuels, les auteurs emploient toutes sortes de métaphores. Ce procédé révèle que la parole est beaucoup moins libre sur ce sujet, mais il permet aussi d'amuser le public – venu pour se distraire – et de dissiper une gêne éventuelle. Pour le sexe masculin, il peut être question d'un « *grand couteau* »²⁵ (1915) prêt à transpercer un joli fruit, d'un « *paratonnerre qui fonctionne admirablement* »²⁶ (1913), d'un arbre solide qui porte « *les prunes de monsieur* »²⁷ (1913) ou « *D'un petit moteur hydraulique* »²⁸ (1913) pour arroser de petits jardins très privés, où l'on peut rencontrer « *un petit oiseau* » qui « *grossit lorsqu'on le caresse* »²⁹ (1913), à moins que :

D'un geste coquet
Un jeune homme vous offre
Son petit briquet !³⁰ (1908)

Ou bien propose aux femmes d'essayer un « *instrument charmant* », le diabololo :

Ayez du doigté,
Gentiment, faites-le pirouetter
Et d'un seul coup, bien à fond,
Écartez les bâtons (1907)³¹

Au jeu de l'amour, un serpent bien dressé ou un passe-partout habilement manié peuvent s'avérer d'une grande efficacité :

LE SERPENT À NICOLAS

Revn'ant d'un voyage en Afrique
L'autre jour mon cousin Nicolas
M'a montré une bête magnifique
Dont il fit la capture là-bas
C'est un serpent à tête ronde
Pas très gros ni très long ma foi
Et qu'il dérobe aux yeux du monde
Il ne l'fait voir qu'à moi ! [...]

²⁵ « Joli fruit » E. Dufleuve, A. Trébisch/G. Vargues.

²⁶ « Ah qu'on est bien ! » H. Christiné/E. Christien.

²⁷ « Le jardin d'Eléonore » R. d'Artigues/M. Castells.

²⁸ « Le jardin de ma voisine » Phyllo, R. Nazelles/L. Halet.

²⁹ « Beau zozo » R. Darret/F. Corbeau.

³⁰ « Ah les jolies choses ! » E. Gitral, Xam/V. Scotto.

³¹ « Le beau diabololo » L. Lelièvre, P. Briollet/W.-J. Paans.

Quand il déroule ses anneaux
J'ai des frissons sous la peau ! [...]

Aussitôt qu'il m'voit paraître
Il dresse la tête immédiatement [...]

Perfidement il s'insinue
Dans tous les trous qu'il peut fouiller,
Il faut voir comm'sa queue' remue
Et comme il sait se tortiller³² (1913)

C'est en piquant sa curiosité que le cousin, figure masculine proche dont la famille bourgeoise ne se méfie pas, parvient à séduire la jeune fille. Avec réalisme, le texte décrit un acte sexuel qu'elle n'a pas forcément désiré : le serpent s'insinue « *perfidement* » dans tous les trous qu'il peut « *fouiller* » et dans des endroits qui ne sont évidemment pas nommés. Quant à la jeune Suzon, c'est en lui rendant opportunément service que son voisin engage une relation :

Un soir en rentrant de l'atelier,
Suzon dit : j'ai perdu mes clés !
Son voisin, serrurier habile,
Répondit : pour moi c'est facile !
En prenant son passe-partout
Il ouvrit la porte d'un coup !
Comme il avait belle prestance
Il obtint sa p'tit' récompense
C'est depuis ce fameux jour
Que Suzon dit partout, folle d'amour [...]:
Avec des gestes doux
D'une main savante et sûre
Il pénètre d'un coup
Aïe ! dans le trou de la serrure
C'est un amour, un bijou,
Il a un passe-partout !³³ (1928)

C'est avec le « passe-partout », manié par un séducteur expérimenté – sa main est « *savante et sûre* » –, que la jeune ouvrière fait l'expérience d'un premier rapport sexuel, comme le suggère l'expression : « *il pénètre d'un coup – aïe !* » qui renvoie à la douleur causée par la défloration. Le sexe féminin est assimilé à une serrure,

³² « Le serpent à Nicolas » Ch. Bouvet/E. Spencer.

³³ « Le passe-partout » S. Quentin/L. Dalmasso.

qui symbolise l'interdit, la défense, tout ce qui suggère la virginité à protéger. Ouvrir la porte, c'est ouvrir à la féminité, à la sexualité.

Les chansons soulignent que la rencontre obéit à un rituel qui semble laisser à la femme une certaine liberté de consentement, mais l'initiative appartient aux hommes, dans une représentation très convenue de la séduction qui dépend étroitement des normes en vigueur dans la société. Tout ce qui suggère la conquête, l'action, l'aventure – le cousin revient d'Afrique – est ainsi associé à la virilité. Elle se manifeste dans l'acte sexuel, dont les chansons atténuent l'aspect brutal par la représentation qui est donnée des filles : une fois initiées à l'amour, elles éprouvent du plaisir et peuvent se montrer des partenaires actives et même expertes : ainsi, le serpent procure des « *frissons sous la peau* », le passe-partout est qualifié d'« *amour, de bijou* » et Jeanneton la bergère, semble satisfaite du « flûtiau » de son compagnon :

Jeanneton, les yeux demi-clos
Jouissait aux tendres échos
D'un spectacle vraiment étrange
En se voyant parmi les anges
Avec le flûtiau lonlaire, avec le flûtiau lonla !

Quand le rythme ralentissait
Alors Jeannette caressait,
De ses mains gentilles et fluettes
Et de ses lèvres mignonnettes,
Le joli flûtiau lonlaire, le joli flûtiau lonla !³⁴ (1921)

C'est le plaisir que l'homme procure à sa partenaire qui rendrait ce comportement socialement acceptable. Néanmoins, plusieurs chansons font allusion aux conséquences possibles de ces relations : « *les trois jumeaux de Jeannette* » ou la piqûre du serpent dont « *après quelques mois on guérit radicalement* ». Le risque de la grossesse est évoqué, comme frein à la liberté sexuelle des filles, et les chansons rappellent ainsi la « double morale » qui a cours dans la société.

³⁴ « Le joli flûtiau » R. Derossi/M. Le Cun.

La cage à Cupidon

Des métaphores variées servent également à désigner le sexe féminin : « *joli fruit* »³⁵, « *petit bouton de rose* »³⁶, « *petit cœur* »³⁷, « *petite ouverture* »³⁸, « *cage à Cupidon* »³⁹, « *sillon* »⁴⁰, et on peut aussi avouer à sa belle :

Ah ! l'envie me démange
D'aller en vendange
Et de grappillonner
Dans ton p'tit panier !⁴¹ (1905)

Ou encore proposer à sa voisine, qui possède « un tout petit jardin » : « Pour l'arrosage de votre fleur, voulez-vous que je vous prête [ma petite machine] ? »⁴² (1913)

Le choix des mots révèle une certaine autocensure de la part des auteurs, mais le public décrypte aisément les allusions, relayées par les gestes explicites des interprètes, qui permettent de conserver le sens du texte lorsque des coupures sont imposées : contrainte de supprimer des mots, la chanteuse Yvette Guilbert raconte qu'elle les remplaçait par des gestes et des toussotements tellement suggestifs que le texte y gagnait en grivoiserie... Ainsi, les chansons restent-elles à la limite de ce qu'il est permis de faire entendre sur ce sujet, entre descriptions de la réalité et représentation que des auteurs masculins peuvent en donner.

Ces différents extraits d'œuvres très appréciées donnent ainsi une image convenue et stéréotypée des relations et des pratiques amoureuses au sein des couples entre 1895 et 1939.

³⁵ « Joli fruit » E. Dufleuve, A. Trébisch/G. Vargues.

³⁶ « Le jardin de ma voisine » Phylo/R. Nazelle.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ « Faute de s'entendre » E. Zamor/E. Zamor.

³⁹ « Ah il a des bottes ! » E. Rhein/A. Courquin.

⁴⁰ « Le petit panier » L. Lust/L. Lust.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² « Le jardinet de ma voisine » Phylo/R. Nazelle.

J'en demande, il m'en faut !

Cependant, d'autres chansons expriment, de façon inattendue et sans pudeurs convenues, les désirs et les attentes des femmes en matière de plaisir et de sexualité. Elles donnent à voir des figures féminines excessives dans leurs propos, comme en témoignent ces extraits aux titres évocateurs :

J'EN DEMANDE, IL M'EN FAUT ! (1910)

Moi j'm'en fiche, quand j'vois des mâles
Qu'ils soient riches ou qu'ils soient gueux
Qu'ça coût'rien ou bien dix balles
J'en demande, il m'en faut, et j'en veux !
Pourvu qu'on ait pas la gale
J'en demande, il m'en faut, j'en veux !⁴³

J'AI SOIF D'AMOUR ! (1913)

Dir'qu'y des femmes ayant des types
Qu'elles ne caressent presque jamais [...]
Si j'en tenais un, qu'est-ce qu'il prendrait !
Baisers, chatouilles, des bleus, des bosses,
J'le deshabill'rais comm'un gosse
Et j'lui dirais quinze fois par jour :
J'ai soif d'amour ! Je bouillonne ! [...]⁴⁴

J'AIME ÇA ! (1916)

J'aime ça, ah ! (bis)
C'est doux, c'est fou
Ça vous fait passer des frissons
Aux pointes des nichons [...]
Moi je n'peux pas vivre seule
Ainsi, messieurs, si ça vous dit [...]
On s'fera des tas de petit's choses
Qui font voir tout en rose⁴⁵

Ces comportements surprennent car il est choquant que les femmes disent haut et fort leur besoin d'amour : « *J'ai soif d'amour, je bouillonne* », qu'elles prennent l'initiative des ébats lors des rapports

⁴³ « J'en demande, il m'en faut ! » L. Bouvet/E. Jouve. Interprétée à partir de 1910, cette chanson est censurée en 1915 : donner à entendre le désir des femmes est déplacé, alors que les hommes sont mobilisés.

⁴⁴ « J'ai soif d'amour ! » Plébus, Jyl/E. Jouve.

⁴⁵ « J'aime ça ! » H. Gambart/E. Spencer.

sexuels : « *Baisers, chatouilles, des bleus, des bosses/Je le déshabillerai comme un gosse !* », ou encore, réclament leur part de jouissance et affirment attendre des hommes qu'ils la leur procurent. Pour faire entendre au public un discours qui bouscule les représentations traditionnelles des rapports de sexe – il est même question de payer « *dix balles* » pour avoir de l'amour –, les auteurs ont choisi le registre de l'exagération, qui provoque le rire du public, tant ces femmes qui vivent seules et sans attaches familiales, sont en rupture avec les assignations de genre.

Mais à côté des ces créatures dont les excès signeraient la marginalité voire la déraison, des femmes mariées expriment elles-aussi leurs désirs et leurs manques. Ainsi, « *Dans sa chambre bien close, Madame se met à rêver à son cher époux, aux folles caresses* » d'un mari absent :

En t'écrivant, je ferme un peu les yeux,
J'te vois tout près, tu frôles mes cheveux,
Tu rodes en moi, tu es là, tu me touches,
Je sens encore tes lèvres sur ma bouche,
Et c'est ta faute, mon p'tit homme aimé,
D'toi j'ai connu les caresses, les baisers
Rien que d'y penser, tout mon être se grise [...] !⁴⁶ (1916)

En dépit de l'opinion de certains médecins, qui affirment que les femmes « ont l'esprit plus inconstant et l'imagination plus faible »⁴⁷ ce qui les rendrait plus passives et les condamnerait à n'éprouver qu'occasionnellement du plaisir : généralement associé à l'image de la femme vénale ou à des aventures extra-conjugales, il apparaît ici compatible avec le mariage. D'autres chansons, dans un registre de langue plus familier, sont encore plus suggestives :

AH ! DONN'MOI Z'EN !
Et vous mesdames, lorsqu'après la soirée
Vous irez tout's regagner vos dodos
Quand, dans l'alcôve chaudement capitonnée,
Vous entam'erez vite le galant duo [...]
Vous leur chanterez [à vos époux]
L'*andante amoroso* :

⁴⁶ « En t'écrivant » E. Dumont/L. Bénech.

⁴⁷ Docteur Villemont, cité par Adler 1983 : 89.

Ah ! donn'moi z'en encore
 Tu sais bien que j'tadore
 Vas-y donc mon vieux,
 Plus bas, là, au milieu, [...]
 Z'en veux, z'en veux, z'en veux !⁴⁸ (1918)

AH ! SI TU VOULAIS !

Madame et monsieur
 Au coin d'un grand feu
 Le soir font un peu de musique
 Et c'est chaque jour un duo d'amour
 Qui n'est pas toujours platonique
 Souvent le mari a déjà fini
 Qu'sa p'tite femme attend la réplique
 Quoi, c'est terminé ? Tu as du te tromper !
 Ah ! Ce qui prouve que du jour tu voulais, on recommencerait !
 Où les femmes connaissent l'amour
 Elles en veulent toujours !⁴⁹ (1909)

ÇA FAIT DU BIEN...

Avec mon Totor au dodo
 Dans nos effusions amoureuses
 On s'bécotte à tir'larigo
 Minutes très voluptueuses !
 Ses lèvres courent un peu partout
 Et quand ses baisers qui me grisent
 Vont loin, bien loin, je ne sais où !
 Pâmée, je lui dis dans ma crise :
 Ça fait du bien par où ça passe !⁵⁰ (1912)

Ainsi ces femmes, avec des mots différents, expriment les mêmes choses. Il s'agit donc d'une revendication de genre et non de classe : les femmes aiment le plaisir, elles peuvent guider leur partenaire dans le choix des caresses : « *Plus bas, au milieu* ! », ce qui témoigne d'une certaine connaissance de leur corps. Elles ne cachent pas leurs attentes, car le titre de la chanson est éloquent : « *Ah ! Si tu voulais* », et ne dissimulent pas leur déception lorsque le plaisir n'est pas partagé : « *Souvent le mari a déjà fini/Qu'sa p'tite femme attend la réplique*⁵¹ ». Cette

⁴⁸ « Ah ! donn'moi z'en ! » R. Myratti/Denis.

⁴⁹ « Ah ! si tu voulais... » L. Bénech/D. Berniaux.

⁵⁰ « Ça fait du bien » B. Maubon/E. Spencer.

⁵¹ « Ah ! si tu voulais... » L. Bénech/D. Berniaux.

précision est un aveu de la frustration que les femmes peuvent éprouver lors d'une relation trop vite conclue. Elle renvoie implicitement à toute la gestuelle amoureuse évoquée dans d'autres chansons, comme condition d'une sexualité épanouie. Et si l'époux se montre un piètre partenaire, pas assez ardent ou coutumier du « fiasco », il reste une issue. Prendre un amant et rejeter :

Un mari musicien/
Dont la trompette ne joue rien !⁵² (1924)

Le voile est levé sur un sujet tabou, celui de l'homme qui manque d'ardeur, incapable de procurer du plaisir à sa partenaire. Or, le stéréotype de l'amant performant est un des éléments fondateurs du genre, qui associe puissance sexuelle et pouvoir masculin. Aux épouses déçues, il reste la solution de prendre un amant, pourvu d'un « diabololo » plein d'ardeur :

Une jeun'femm'trouvant qu'au Diabololo
Son mari jouait comme un sabot
Par un amant s'fit donner, sans façon,
Des leçons !
Son Diabololo bien caoutchouté
Ne retombait jamais à côté
Tandis qu'celui d'son époux
Fléchissait à chaque coup [...]
Mais près de vos femmes, vieux Bartholos,
Pas d'fiasco !
Car si vous n'savez pas jouer au Diabololo
Un amant leur montrera sans s'essouffler
À bien diaboliser !⁵³ (1907)

Il y a là une inversion plaisante des rôles : dans l'imaginaire social, ce sont les maris qui prennent prétexte de la froideur de leurs épouses pour justifier leur adultère. L'allusion au caoutchouc renvoie à l'utilisation probable d'un préservatif comme moyen de contraception alors que la propagande nataliste bat son plein en 1907 : les chansons peuvent donc aller totalement à contre-courant des discours officiels et des textes de ce type mettent l'accent sur le plaisir comme seule finalité du rapport amoureux, sans risque de procréation pour la

⁵² « La trompette en bois » L. Boyer/V. Scotto.

⁵³ « Le beau diabololo » cité *supra* note 31.

femme. L'emploi du comique, surtout lorsqu'il naît de l'outrance et de l'exagération, pour évoquer tout ce qui a trait à la sexualité autorise les allusions audacieuses sur des sujets sensibles, en déjouant la censure. Tout en réjouissant un public venu pour se divertir, il permettait à ceux des spectateurs qui pouvaient se sentir heurtés par le sujet et le ton de certains textes, de prendre une distance par rapport à ce qui était interprété, sans pour autant demeurer insensibles aux représentations des pratiques amoureuses qui étaient mises en chansons.

D'une avant-guerre à l'autre, les chansons reflètent les préoccupations de la société française alors en pleine mutation, et elles nous donnent une vision contrastée des comportements en matière de sexualité. Elles témoignent de l'importance que leurs auteurs, principalement des hommes, accordent à tout ce qui renvoie au plaisir et érotise la relation amoureuse. Dans une vision stéréotypée des rapports de sexe, elles confortent les regards portés sur la sexualité construite autour de la notion de genre. Dans le même temps, elles donnent à voir des femmes qui aspirent à une relation où plaisir et désir sont partagés, notamment dans le mariage. Les paroles très évocatrices des chansons, sur des airs faciles à mémoriser, ont certainement joué un rôle dans l'évolution des mentalités et dans les conduites amoureuses des couples.

Bibliographie

Mémoires d'interprètes et d'auteurs

GUILBERT Yvette, 1927, *La Chanson de ma vie*, mes mémoires, Paris, Grasset [réédition 1995].

MAYOL, 1929, *Mémoires recueillis par Charles Cluny*, Paris, Louis Querelle.

MISTINGUETT, 1954, *Toute ma vie*, 2 volumes, Paris, Julliard.

POLAIRE, 1933, *Polaire par elle-même*, Paris, Eugène Figuière.

WILLETZ Albert, 1967, *Dans mon rétroviseur*, Paris, La table ronde.

Ouvrages généraux

- ADLER Laure, 1983, *Secrets d'alcôve*, Paris, Hachette.
- BARD Christine, 2003, *Les femmes dans la société française au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin.
- BRUNDSCHWIG Chantal, CALVET Jean-Louis & Jean-Claude KLEIN, 1992, *Cent ans de chanson française*, Paris, Seuil.
- CONDEMI Concetta, 1992, *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement. 1849-1914*, Paris, Quai Voltaire.
- DAUPHIN Cécile & Arlette FARGE (dir.), 2001, *Séduction et société*, Paris, Seuil.
- DUBY Georges & Michelle PERROT (dir.), 1991, *Histoire des femmes en Occident*, t. IV : *Le XIX^e siècle* sous la direction de Geneviève FRAISSE et Michelle PERROT et t. V : *Le XX^e siècle*, sous la direction de Françoise THÉBAUD, Paris, Plon.
- FESCHOTTE Gérard, 1965, *Histoire du music-hall*, Paris, PUF.
- MAUGUE Annelise, 1987, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris, Rivages.
- ROMI, 1967, *Gros succès et petits fours : la chanson du café chantant au microsillon*, Paris, Serg.
- SOHN Anne-Marie, 1996, *Du premier baiser à l'alcôve : la sexualité des Français au quotidien, 1850-1950*, Paris, Aubier.
- SHORTER Edward, 1984, *Le corps des femmes*, traduit de l'anglais par Jacques Bacalu, Paris, Seuil.
- VIGARELLO Georges, 2003, *Histoire de la beauté, le corps et l'art d'embellir, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil.